

Title	マックス・ビルとバウハウス
Author(s)	高安, 啓介
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2017, 51, p. 1-17
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/71401
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

高安 啓介

キーワード:デザイン/マックス・ビル/バウハウス/ウルム造形大学/造形教育

ビルはまた近代デザインの発展において重要な二つの造形大学の橋渡しをしている。かれは、戦前にはバウハウスに 形の基礎となるのは芸術だという信念をもち、環境造形という大枠のもとで諸分野どうしの関連を強めようとした。 論じており、数多くの文章を残している。しかしそれは何でもこなしたというだけではなかった。ビルはあらゆる造 在籍しており、 仕事をおこない、特定の分野にかたよることなく数々の模範を生み出した。さらにまた、造形の様々な問題について 生まれたビルは、近代主義の芸術に感化されて、絵画・彫刻・文字・製品・家具・建築・環境とあらゆる造形分野で マックス・ビルは、造形=ゲシュタルトゥングを体現した人物だった。一九〇八年にスイスのヴィンタートゥアに 戦後にはウルム造形大学の設立にあたった。このようにビルの仕事に注目するだけでも、二○世紀の

1

造形理念の深まりを理解できるだろう。

バウハウスの体験

かったのが理由だと考えられる。もっとも、若きビルは、優れた吸収力のためバウハウスに長く在籍する必要もなかっ た側面をみれば、ビルが専門課程を修了せずバウハウスを去ったのは、芸術活動に冷淡なマイヤーの方針に馴染まな の作品も多く残している。一九二八年六月には学校内でビルらの水彩画の展覧会もあったと伝えられている。こうし なかった学校内の絵画教室にも参加した。ビルはカンディンスキーのような画家教師たちを敬愛しており、 ング案によって三等を獲得している。ビルはバウハウスでは基礎造形をアルバースらに学びながら、正規の授業では して、日本の雑誌 二学期間はまだグロピウスが校長だった。同じスイス出身のル・コルビュジエに感化されてバウハウスにやってきた た期間は、 ビルは一八歳でバウハウスに来るまえはチューリヒの工芸学校で銀細工を学んでいた。ビルがバウハウスに在籍し いだに生涯の道をはっきり見出していた。それはバウハウスを模範とする総合造形家の道である。 一九二七年から二八年までの三学期間と短く、グロピウスからマイヤーへと校長が変わる時期で、 バウハウスでは建築を志していた。ビルは一九二七年、当時バウハウスに在籍していた水谷武彦をとお 『新建築』の企画による「商店建築」の懸賞競技に応募したところ、近代様式の鉄骨五階建ビルディ 最初の

何学造形をうながそうとした。ビルの一九三八年の絵画作品《同一主題による一五の変奏》はその模範として作成さ

がとくに熱心だったのは、具体造形ないし具体美術とよんだ抽象美術で、その名のもとで、

数学の規則にもとづく幾

ナチスドイツのもと「造形」を貫くのが困難な時期に、故郷のスイスにおいて「造形」を続けることができた。ビル

九三三年にバウハウスは閉鎖するが、近代デザインの意味での「造形」の発展もまた中断する。ビルはしかし、

芸術はたんに する主題と、この主題にもとづく一五の変奏から成る。数学の規則はあくまで多様な変奏を生み出すために使用され うると考えており、ヨハン・セバスチャン・バッハを引き合いに出して説明している。 ているので、不自由さを微塵も感じさせない。ビルは一九四九年の論文「今日の美術における数学的思考」において、 れた。この連作は、 「感情」だけでなく「思考」をもとめる仕事であり、 変奏曲を思わせる題名があらわすように、 正三角形から正八角形までの辺がつながって螺旋 美術はとくに「数学的思考」を基礎として発展し

にしても、 態」の企画だろう。これはバウハウスの理念にもかなう造形の模範例を八○枚程度のパネルで紹介する展示で、(≘) けた仕事をおこなっていた。一九四六年の論文「タイポグラフィについて」では、 ドイツでも開催されるなど好評を博していた様子である。 さらに製品デザインも手がけたが、ビルのこの方面の最初の貢献は、一九四九年のスイス工作連盟の展覧会「良い 必要以上に大きいページ数字を付したり、 の左右非対称の原則を支持したが、バウハウスでも試みられた新タイポグラフィは、必要以上に太い罫線を使ったり、 マックス・ビルはまた近代タイポグラフィの重要な継承者であり、 機械にしても、 建築にしても、 実直な形態をとる対象物が選ばれた。この展覧会はスイス国内だけでなく 一種の装飾に頼っているかぎり合理化の余地を残しているとみる。 戦後スイスの近代タイポグラフィ 戦前に起こった新タイポグラフィ の発展に先が ビルは 휀

ウルム造形大学の設立

ねらう政治系の学校として構想されていた経緯をもつ。きっかけは、ナチスへの抵抗運動をおこなっていたショル兄 ム造形大学は、 戦後ドイツにおいて近代の造形をうながす役割を果たすが、最初この学校はドイツの民主化を

ルもこれを機としてバウハウスの後継となる学校をつくる考えに傾いていく。(ユ) 学を創ろうとしていたようである。その一方で、インゲ・ショルと行動していたアイヒャーはもともと生活世界の造 ショル兄妹の名を冠する大学をつくる計画が持ち上がる。一九四九年まではまだ政治ジャーナリズムに重きをおく大 妹が、一九四三年にミュンヒェン大学でゲシュタポにとらえられ死刑に処せられた事件だった。 のだろう。その縁から、一九四九年一〇月にはビルの企画した展覧会「良い形態」がウルムにも巡回して、インゲ・ショ バウハウスを経験した近代主義者にして、スイスで活動を続けた総合造形家であり、 足できず一年余りで退学している。アイヒャーは一九四八年にスイスのビルと初めて対面している。ビルはなにより 形に強い関心を持っていた。アイヒャーは一九四六年からミュンヘンの美術院で彫刻を学び始めたが、純粋芸術に満 顔なじみのオトル・アイヒャーらは、戦後すぐ故郷ウルムで市民大学を始めた。この学校はたちまち反響をよび、 ビル以上の模範はないと考えた 姉のインゲ・ショル

ような総合教育の理念をあげている。(4) 成を主導するようになった。ビルはバウハウスの設立者グロピウスから直接助言を受けており、シカゴのニューバウ でおり、 名であった「造形大学」の名のもと、造形教育を主眼とする組織を打ち出したが、政治社会系の教養教育を織り込ん ハウスを引き継いだ「デザイン研究所」の学科も参照したようだ。(:) マックス・ビルはまもなくウルムの新学校設立への協力を請われ、一九五〇年二月から設立委員に加わり、 ドイツの民主化に向けた当初の理念を維持しようと努めている。専門分化する職業教育にたいしては、次の 一九五一年に公表された計画は、バウハウスの別

やかしている。今日の専門家重視の危うさを克服するには、大きな文脈のなかで職業教育がなされ、社会全体に 職業に没頭する人間、 専門化した知識人、考えの偏った政治家は、各々の制約のために社会の健全な発展をおび 課題に取り組むための組織として「製品形態研究所」を設けようとしていた。

政治社会教育が実り豊かになるには、 おける各職 業の位 置、 各職 業の作用、 精神文化の意味合いが明らかになるようにするしかない。 一般論を説くよりも、 個人の行為がいかに社会に作用するのか人々が理解 他面に

できるように教育するしかない。

はあらたに現代の産業社会の要請に応えなければならない。ビルはそう考え、 に甘んじていたわけでない。ただしバウハウスは手工芸の段階から完全には脱していなかったので、ウルム造形大学 モデルであ ウハウスの内部にも多種多様な考えがあったが、少なくともビルが考えたのは、 丁度良い均衡を保っていたからである。グロピウスは、 自由な芸術に冷淡なマイヤーのモデルでなかった。 自由な芸術を軽んじていたわけでないが、 ビルがグロピウスの時代のバ 一九五一年の計画からすでに、 自由な芸術に寛容なグロピウスの ウハウスを評 自由 現実の な芸術 ける

ている。ビルはなによりグロピウスの時代のバウハウスが(エシ であり、 もたない「自由な芸術」をとおして、 自由な芸術がもっとも重視されるべき」だと信じて疑わない。 きずっていたが、若い世代を創造へと駆り立てた基本理念こそ評価されるべきだとみる。ビルは「造形活動にお の問題に取り組むのを第一に考えていたからである。たしかに、バウハウスは時代に制約されており工芸の伝統を引 由 は、 一九五二年一二月に 時代の第一線にあった芸術家たちが、建築の仕事をしたり、 時代の先端をゆく絵画彫刻こそが他の活動をうながすと考えるからである。したがって、「真の芸術家」が 『ドイツ大学新聞』に掲載されたビルの文章「バウハウス年代記」 目的をもたない「自律的作品」のうちに、生き生きした「時代精神」を宿 「当時にあって理想状態に達していた」とみるが、その理 なぜならば、 日常品を造形したり、 時代の先端をゆく芸術家たちは は、 紙 面 ビルの信念をよく表し の構成をしたり、 ずの 的を 日 l,

ビルもまたウルムの造形大学の教育において芸術を基本にすえようと考えた。そしてそのうえでバウハウスの時代よ 切実な課題にかかわるべきあり、「悪い芸術家」は製品の大量生産にかかわってはならない。ウルムの造形大学は「バ 学科を設けると予告している。 りも前進するために、製品造形をより重視して、都市計画へと活動を広げ、視覚造形を最新の水準に引き上げ、 校だが、ビルの見立てによると、グロピウスのバウハウスが前任者からが引き継いだのは芸術を尊重する姿勢であり、 ウハウスを真に継承する機関」である。バウハウスの前身は、ヴァン・ド・ヴェルドがワイマールに設立した工芸学 情報

ウスの後継」と謳われている。 ている。開校前に発行された学校案内の冊子をみると、ビルの意向を反映してであろう。ウルム造形大学は「バウハ 義であり、「造形大学」はデッサウ以降のバウハウスの第二の名であったので、過去との一定のつながりは暗示でき 実を取るかたちで「造形大学」と名乗ることになった。とはいえ、「造形」はバウハウスでは近代デザインとほぼ同 したという。結局のところウルムの学校は、「ショル兄妹」の名を冠するのをやめ、「バウハウス」の名も使わずに、 は過去の権威によらずに新しい学校をつくろうと思ったので、グロピウス直々の「バウハウス」の名の提案には反対 ビルはウルムの学校に「バウハウス」の名を使うか迷いつつも、グロピウスの許可を一応得たようだが、アイヒャー(ピ

美学」すなわち目的から自由な芸術から取り組むべきで、具体美術とよばれる抽象美術をとおして造形の基本を学ん^(E) ス、ペーターハンス、 でいく。一九五三年から五五年までの二年間は準備期間だった。ビル本人による基礎教育のほか、イッテン、アルバー ウルム造形大学は一九五三年に始まった。初代校長にはビルが就いた。とはいえ、市民大学の校舎を間借りしての 新しい学生にむけた造形の基礎教育のみおこなわれた。ビルの考えでは、学生たちは「目的から離れた ノンネ=シュミットというように、バウハウスに縁のある講師たちが呼ばれ、短期集中だった

う始めている。

ドイツ出身者はむしろ少数派となった。この人選はたしかに国際色豊かなバウハウスを思わせるが反民族主義をつら など国際主義者だった。 認められなかったなど不遇な時代を送っており、 ドはアルゼンチン出身だった。 ぬいた結果でもある。ビルはスイス出身、ギョジョロはオランダ系、ツァイシェグはオーストリア出身、 が |基礎造形の指導にあたった。ビルはこのあいだに新しい講師陣を固めていくが、 アイヒャーはドイツのウルム出身だが、ヒトラー青年団への加入を拒んだため進学が ギルデバルトもドイツ出身であるが、オランダの近代運動に加わる 初期メンバーの多くは外国 マルドナー

成式が催された。この会はかなり盛大であったようで、グロピウスが招かれて基調講演をおこなった。グロピウスは せている。そしてまた、科学の時代において過小評価されがちな芸術の必要をとなえている。グロピウスは講演をこ そのなかで、ウルム造形大学がバウハウスの理念を継承しつつ、戦後ドイツにおいて芸術の中心になるよう期待を寄 九五五年になってビル設計の新校舎ですでに授業はおこなわれていたが、 同年一〇月二日にようやく新校舎の

芸術の輝きは、 関がその知的責務に忠実であり、 れ以上であります。といいますのも、バウハウスに始まる仕事や、バウハウスの基本理念が、ここウルム 私自身の設計によるバウハウスの校舎の落成式があったのです。けれども、 約三○年前になりますが、 新たなドイツの本拠地を見出したのであり、それをさらに発展させる組織を見出したからです。 ウルムを超え、ドイツを超え、 私もまた、今日ビル教授がおかれているのに似た状況にありました。一九二六年に、 バウハウスの時代よりも政治動向が安定しているならば、この造形大学の放つ 芸術の才のある人間が、真に高度な民主主義の発展にとって、い 今日の式典にたいする私の関心はそ この機 の地に

かに必要不可欠であるかを、世界に知らしめることができるでしょう。(ミン)

出した」「バウハウスの生きた伝統」などの見出しをみるかぎり、ドイツ国内においてウルム造形大学は、 はバウハウスの名が踊った。「バウハウスの精神から生まれた」「バウハウスが戻ってきた」「バウハウスが後継を見 スの復活として広く認識され、バウハウスの理念を引き継ぐよう期待されていた様子がうかがわれる。 一九五五年の落成式は、ウルム造形大学の正式な開校としてドイツ各地の地方紙に紹介され、多くの記事の見出しに バウハウ

自由な芸術をめぐる論争

視していたわけでなく科学理論への関心も高かったが、芸術を軽視するあまり造形教育がまるで工学教育のようにな 当事者たちが外に説明するときには教育理念の違いを強調した。ビルは芸術の優位を信じており、芸術をさしおいて 対立が埋まらなくなり、一九五七年にビルは大学を去った。原因はビルの運営上の強引さにもあったとみられるが、 換はバウハウスにもあった。それはマイヤーの時代である。すなわち、造形の名のもとで自由な芸術がどれほど許容 れば、造形大学の意味もなくなると案じていた。ビルが去ってから一九五八年以降、ウルムの教師たちは科学技術に い科学の知見を取り入れるのに重点をおくべきだと考えた。ビルはたしかに総合を重んじる人間であって、学問を軽 科学をうながすのは誤った道だと考えたが、若手教師たちは、芸術の基礎訓練から始めるのは時代遅れであり、新し 一九五五年から新校舎での授業が始まって新教育がようやく実現するかに見えたが、校長ビルと若手教師たちとの 産業と連携を強めようとした。このとき改革者たちはバウハウスからの脱却を唱えたが、 同様の方針転

限界として二つの問題をみてい

ウハウスの二番煎じを望まなかった。ビルが去ったあとのウルムの方向は「ウルムモデル」と言われるが、それはア ビルはなお芸術の優位を信じて疑わない「バウハウスの生き残り」だったが、ウルムの若手教師たちは芸術中心のバ 社会を変えると確信していたからである。アイヒャーは回想のなかでビルの貢献をみとめている。バウハウス経験者(36) の先頭に立つ芸術家ではなく、工業生産の決め事において当事者と対等の相手となるべきだ」。 イヒャ だったビルの力を借りなければウルム造形大学は設立できなかった。けれども埋めようのない食い違いがあるという。 アイヒャ ハウス時代から絵画に親しみ、具体美術とよぶ幾何学造形をいかに応用するかに関心をもっていた。これにたして、 アイヒャー の次の定義による。「ウルムモデルは科学技術にもとづくデザインのモデルである。デザイナーはもはや人々(%) がミュンヘン美術院になじまず途中でやめたのは、 はビルの協力をあおいでウルム造形大学をつくったが最初から食い違いはあった。ビルはもともとバウ 彫刻ではなく製品こそが、 絵画ではなく伝達こそが、

されるの

か再度問

われたのだった。

ない」と切り出している。 の方針に反対するようになり、 設時の中心メンバーとなった。マルドナードはビルを紹介する本を出版するなどビルの信条に共感していたはずであ 一九五八年九月のブリュッセル講演「産業の新展開とデザイナー教育」は、方針転換を告げており注目すべき講演で かれはこの本のなかでビルの具体美術をかなり詳しく解説している。けれども、 ス・マルドナードは、 マルドナードはそこでビルを名指しこそしないが、 マルドナードはたしかにバウハウスの歴史上の意義をみとめるが、 アルゼンチン出身の造形家で、ビルに見出されて一九五四年にウル ビルが去ったあとウルム造形大学において事実上の指導者となった。 バウハウスの考えの幾つかは マルドナードもビルの芸術 断 固拒否されなけ バウハウスの歴史上の ムに呼ばれ、 マルドナードの 'n ばなら 大学創

ザインは芸術ではないし、 とき、バウハウス二代目校長のマイヤーを忘れていない。かれによると、マイヤーはバウハウスの形式主義の危うさ なわけでもない。生産上の側面、 イリングがあり、 の大衆芸術として製品の美的側面をこれみよがしに押し付ける。一方の極にはバウハウスがあり、 にも注目している。 ドは自分の考えとの近さからマイヤーをもっと評価してもよかったが、政治上の理由だろうか、慎重な言及にとどめ を見抜いた唯一の人物であり、バウハウスの形式主義を公然と批判する勇気をもった唯一の人物だった。マルドナー 追い求めるあまり、 ろを指摘する。すなわち、 美的側面は、デザイナーが考慮すべき数多くの側面の一つにすぎない。美的側面は、一番重要なわけでも一番有力 マルドナードはまずブリュッセル講演において、バウハウスが芸術に重きをおくため形式主義を助長しがちなとこ この話のあとマルドナードは話を進めるなかで、同時代の有力な傾向として、アメリカ産業のスタイリング 両極はじつは同じ偏りのために克服されなければならない。マルドナードは次のように主張する。 美的側面を強調しがちで機能の面をあまり厳格に考えなかった。ただしマルドナードがそう言う スタイリングとは、外観の変更を繰り返しながら消費者の物欲をつねに刺激する手法で、 デザイナーはかならずしも芸術家ではない」。 バウハウスは「合理主義美学」を押し進めたが、単純な幾何学による「形態の純粋さ」を 構造上の側面、 経済上の側面、 あるいは場合によっては象徴の側面もある。 一方の極にはスタ 工業デ 一種

ないと批判する。バウハウスの学生はおもに予備課程での芸術の実技をとおして、創造力を解き放ったり、 はもはや「危機に瀕している」と言う。なぜなら、 マルドナードによると、 ルドナードはまたブリュッセル講演において、バウハウスが体験に重きをおくために産業社会の要求に応えきれ 諸感覚の統一を取り戻したりするが、そのときにまた、手仕事によって必要な知を取得しようとする。 体験の重視はすでに教育の歴史のなかで形成されてきた考えだが、 知識を必要としない実践はありえないほど、産業社会の課題は高 体験を重んじる教育哲学

は、役に立つ科学の知見を取り入れて産業社会の要請にすばやく対応していく姿勢だとした。 ドはさいごにウルムの新方針を「科学的操作主義」の語にまとめている。すなわち、ウルムでこれから重視されるの 度化しており、科学技術の知識がとくに必要とされるからである。古き良き人文主義はもう役に立たない。

と変わらなくなり、造形大学である意味すら失ってしまう。 科学技術・専門実習・共同作業をことのほか強調する。ビルもまたマルドナードの考えがマイヤーの考えの焼き直し 態・空間にかかわる「美的訓練」を重視したのにたいして、一九五八年の綱領はそうした芸術教育に一切ふれずに、 おいて、マルドナードの先の講演をふまえて、ウルムの新方針を厳しく批判した。ビルはまず自分の考えにもとづく(ミラ 的訓練」によって獲得されると信じていたからである。造形大学がもしも芸術を捨て去るるならば、 だと気づいていたが、ビルがかたくなに自由な芸術による「美的訓練」の必要を唱えたのは、造形能力はひとえに「美 九五六年の綱領と、 ビルはこれに黙っていなかった。 基礎教育についての考えの違いはとくに看過できない。ビルはバウハウスの予備過程を引き継いで、 マルドナードの考えを反映した一九五八年の綱領を比べて、(36) かれは一九五九年の「模範例としてのウルム―造形大学の問題」と題した文章に 両者がまったく相容れないと主張 既存の工科大学

られない自由な発想のもと、自由な芸術を重んじるべきだという議論である。ビルはさらに芸術重視の考えを正当化 めぐる議論を先取りしている。すなわち、 い造形の仕事すなわち創造の仕事にいそしむべきだと主張しており、本当に必要なのは、「美学の議論」であり、「様 機器を引き合いに出して、機械がいまや計算処理などの単調な仕事を引き受けてくれるのだから、私たちは人間らし 「模範例としてのウルム」の文章において今日に通じる議論をしている。 「様々な芸術を日常生活に組み込む仕事」だと言っている。ビルの議論はまさに今日の人工 人間はいまだ機械ができない創造の仕事にかかわるべきであり、 かれは当時のアイビーエ ム の情報 知能を

に、抑制の力をどうしても必要とするのだ」。 (38) するためにグロピウスの一九五八年の言葉を引いている。「芸術家の自由および自立、芸術家の直感は、私たちを悩 ます行き過ぎた機械化への特効薬となる。方向を見失った私たちの社会は、 科学産業の放埓なテンポを緩和するため

むすびに

そこで問われてくる。バウハウスの存続期間は一九一九年から三三年までの一四年間とあまり長くはなく、グロピウ 理念は、たんにものを形づくるというだけでなく、ものの構成の意味をおびているが、二つの構成のあいだの比重が を進めようと考え、目的から自由な芸術をうっとうしく感じて排除しようとした。もっとも、すべて思惑どおりになっ れず、二つの要求はたがいを尊重し合っていた。これにたいして、二代目学長のマイヤーは社会の目的に応じた仕事 家の直感にたよる場合も多くあり、機能はあまり厳格には言われなかったにしても、 スの時代の一九二五年前後は、以上の二つの流れが上手く折り合いをつけていた希有な時期だった。すなわち、 面を飾るのではなく、本体そのものを産出しようとして、装飾よりも構成をおもんじる。バウハウスにおける造形の はなく、形態そのものを提示しようとして、描写よりも構成をおもんじる。一つの流れは、産業の流れで、ものの表 近代デザインは二つの流れが合流したところで見出された。一つの流れは、芸術の流れで、 目的合理性はけっして蔑ろにさ ものの外見を描くので

ぎだと批判されてきたが、かれの多方面の仕事をみるにつけ、かれがウルムで始めた仕事をみるにつけ、ビルはかな マックス・ビルはあきらかにグロピウスと通じ合っていた。ビルは本人の発言のせいもあって芸術に重きを置きす

たわけではないが教育への影響は大きかった。

野にかたよらず、特定の方法にしばられず、全体を見通したうえで新しい何かを生み出そうとする造形=ゲシュタル かかわらず、ビルとその批判者たちがバウハウスから学んだのは、社会の問題にたいして率直に向き合い、 た数々の成果物は、 あとのウルムの教育をみるにつけ、 き直しにも見えるが、時代に制約された発言であり、ビルと対立した造形家たちの仕事をみるにつけ、ビルが去った りができた。これにたいして、ウルムにおけるビルの批判者たちの主張だけを取り出すならば、マイヤーの主義の らずしも芸術に偏向していたわけではない。ビルは人間の社会生活を良くしようと考えるなかで、多くの分野に目配 ビルの初動があってこその成果であり、堅実ながら美しくもある。芸術を中心にすえるか否かに 自由な芸術の息吹をまったく感じないわけではない。ウルム造形大学がもたらし

注

トゥングの精神だった。

- 1 著者はすでに次の著作および論文においてビルの仕事に触れており、本論において必要に応じて既出の説明を繰り返 九頁。 すときもある。高安「ウルム造形大学における脱バウハウス思想」『a+a美学研究』一一号 (大阪大学美学研究室、 る造形概念―デッサウ・ウルム・カールスルーエ」『愛媛大学法文学部論集人文学科編』三八号 (二〇一五年二月) 一―一 七年三月) 一一八―一三一頁。高安 『近代デザインの美学』(みすず書房、二〇一五年)。高安 「三つの造形大学におけ
- 本稿はUmweltgestaltungを「環境造形」と訳したが、向井周太郎は「外的環境形成」と訳したうえで、 ンス』(ぺりかん社、一九六六年)一七三―一九六頁。ビルは一九五六年にウルムで開かれたスイス・ドイツ工作連盟の 大会において「環境造形」について論じている。Max Bill, "Umweltgestaltung nach morphologischen Methoden," *Werk und* 術の理念との関連を指摘している。向井周太郎「マックス・ビル― 外的環境形成」勝見勝編『現代デザイン理論のエッセ バウハウスの総合芸

- Zeit, 5. Jg. Nr.11 (November 1956): 4-5.
- (\circ) Peter Hahn, "Bill und das Bauhaus," in Kunstmuseum Winterthur und Gewerbemuseum Winterthur, Hrsg., Max Bill: Aspekte seines Werkes (Niggli, 2008).
- (4) 『新建築』四号(一九二八年二月)四六―五六頁。インターナショナル建築会の新名種夫はこう書いている。「マックス・ ビル君の作は遠来の珍客である。我国における建築図案の懸賞募集に、欧米からの応募は恐らくこれが初めてにちが 次も参照。Jakob Bill, max bill am bauhaus (benteli, 2008), 23-44. いない。図面はマックス・ビル君の図案に、丁度バウハウス滞在勉強中の水谷氏が一切の書入をしたとの事である」。
- (5) マックス・ビルの息子であるヤコブ・ビルの右記の本は、バウハウス時代のビルの絵画作品を多く紹介している。
- 6) bauhaus: zeitschrift für gestaltung, 2 Jg. Nr.4 (1928): 24; reprint (Kraus Reprint 1976).
- (r) max bill, "fünfzehn variationen über ein thema," in max bill (abc verlag, 1987), 80-89
- ∞) Max Bill, "Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit," in Werk 36, Nr. 3 (1949): 86-91
- (\circ) Max Bill, "über typografie," Schweizer Graphische Mitteilungen (April 1946): 193-200. Niggli Verlag, ed., max bill, typografie, reklame, buchgestaltung (Niggli, 1999), 160-166.
- (2) Lars Müller, ed., Max Bill's View of Things: Die gute Form: An Exhibition 1949 (Lars Müller, 2015).
- (=) Eva von Seckendorff, Die Hochschule für Gestaltung in Ulm: Gründung 1949-1953 und Ära Max Bill 1953-1957 (Jonas, 1989),
- (2) Seckendorff, Die Hochschule für Gestaltung in Ulm, 34
- (3) *Ibid.*, 39f.

Produktfrom, 1.6.1951

- (14) ウルム造形大学資料室にある次の文書。Geschwister-Scholl-Stiftung, Hochschule für Gestaltung, Forschungsinstitut für
- (2) Max Bill, "Bauhaus-Chronik Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm," in Deutsche Universitätszeitung, 17.Jg., Nr.23/24 (Dezember 1952): 14-15

- (£) Seckendorff, Die Hochschule für Gestaltung in Ulm, 42.
- 1) Herbert Lindinger, Hrsg., Hochschule für Gestaltung Ulm: die Moral der Gegenstände (Ernst & Sohn, 1987), 124; David Britt, trans., Ulm Design: The Morality of Objects: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968 (MIT Press, 1991), 124
- 18 ウルム造形大学資料室にある資料。ビルは一九五二年に出した写真集『フォルム』の末尾において案内文の一部を引用
- ント らる。 Max Bill, Form Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts (Karl Wemer, 1952), 167
- 20 ウルムでのバウハウス出身者の活動については次を参照。Christiane Wachsmann, "Bauhäusler in Ulm: Grundlehre an der Interview mit Max Bill, in Hochschule für Gestaltung Ulm: die Moral der Gegenstände, The Morality of Objects: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968, 65-68
- (\overline{ca}) René Spitz, HfG Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design: 1953-1968 (Edition Ulmer HfG zwischen 1953 und 1955," HfG-Archiv Ulm Dokumentation 4 (1993): 4-27
- (22) ウルム造形大学資料室にあるタイプ打ちの講演原稿。

Axel Menges, 2002), 162

- (23) ウルム造形大学資料室にある切り抜き記事。
- (24)この事情については次を参照。René Spitz, HfG Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design: 1953-1968 (Edition Axel Menges, 2002).
- 25 ビルに反対したのは次の講師たち。ヴァルター・ツァイシェグ Walter Zeischegg 1917-1983 ハンス・ギュジョ Gugelot 1920-1965 - トマス・マルドナード Tomás Maldonado 1922- - オトル・アイヒャー Otl Aicher 1922-1991。
- 26 アイヒャーの回想を参照。Ibid., Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände, 124-129; Ulm Design: The Morality of Objects, 124-129
- (S) Ulmer Museum, HfG-Archiv, Hrsg., ulmer modelle modelle nach ulm (Hatje Cantz, 2003), 38-49
- (1975): 12-16 Otl Aicher, "die hochschule für gestaltung, neun stufen ihrer entwicklung," architese 15 (1975): 12-16
- ວົງ Tomas Maldonado, Max Bill, (Editorial Nueva Visión, 1955)

- (\Re) Tomás Maldonado, "New Development in Industry and the Training of the Designer," *ulm* 2 (October 1958): 25-40.
- (31) *Ibid.*, 29.
- (3) *Ibid.*, 31.
- (33) *Ibid.*, 39.
- (名) Max Bill, "Der Modellfall Ulm Zur Problematik einer Hochschule für Gestaltung," in Form, Nr. 6, 1959. (4) *Ibid.*, 40.
- (ℜ) Walter Gropius, "The Curse of Conformity: The Problem of Architecture in the Assembly-line Age," Saturday Evening Post (37) *Ibid.*, 4. (36) ウルム造形大学の機関誌創刊号に新たな教育方針が掲載されている。 ulm 1 (October 1958).

(September 6, 1958): 52.

(文学研究科准教授

SUMMARY

Max Bill and Bauhaus

Keisuke Takayasu

Max Bill was a Gestaltung man; he was a multi-talented modernist and acted as a bridge between the two schools of Gestaltung. Bill studied at the Bauhaus from 1927 to 1928, which was when Gropius left the rector position and Meyer was appointed. At the Bauhaus, Bill enthusiastically created paintings. Therefore, he possibly left the Bauhaus because of Meyer's functionalism focus. About twenty years later, Bill became central to the founding of the Hochschule für Gestaltung Ulm. As the official opening of the school building was held in October 1955, the Ulm school was reported as the Bauhaus successor by regional papers in West Germany. However, conflict between rector Bill and the younger lecturers heated up. While Bill believed in the predominance of free art, the younger lecturers thought that it was anachronistic to begin with artistic practice, claiming the incorporation of the latest scientific knowledge. After Bill's resignation, the new leaders such as Maldonado tried to get out of a strictly Bauhaus model. However, a similar reorientation can already be seen in Bauhaus itself, when the second rector, Hannes Meyer had attempted to exclude the purpose-free art training to develop the scientific approach.